

Riskó Kata

## ZAMPOGNARÓK, PIFFERARÓK ÉS MÁS ZARÁNDOKOK LISZT *CHRISTUS*ÁBAN\*

„Mint egykor, sőt, még inkább, a zenének egyre erőteljesebben a NÉP és az ISTEN felé kell fordulnia, az egyiket a másik felé kell közvetítenie, tegye jobbá, nemesebbé, vigasztalja meg az embereket, áldja és dicsőítse az Istent. Ahhoz, hogy ezt elérjük, új zenét kell alkotnunk. Legyen ez a zene lényegét tekintve vallásos, erőteljes és hatásos, e zene, amelyet jobb kifejezés híján 'humanitáriusnak' nevezhetünk el, kolosszális arányokban egyesíti majd a SZÍNHÁZAT és a TEMPLOMOT. Egyszerre lesz drámai és áhítatos, pompás és egyszerű, patetikus és ünnepélyes, tüzes és féktelen, viharos és nyugodt, derűs és gyöngéd.”<sup>1</sup> Liszt 1834-ben, *A jövő egyházi zenéje* című írásában megfogalmazott törekvése három évtizeddel később, az 1866-ban befejezett *Christus* című oratóriumban<sup>2</sup> is világosan érezhető. A Krisztus életét végigkövető mű, különösen a „Weihnachtsoratorium” feliratú első, karácsonyi rész<sup>3</sup> számos stílusidézetének eszmei mondanivalójával, szimbolikus tartalmával részletesen foglalkozott a kutatás. Liszt azonban nem csupán átvitt értelemben írt dráma és áhítat, színház és templom egyesítéséről. A nyitótétel egy olasz népzenei ihletésű epizódjának felismerése és értelmezése rávilágít arra, hogy a stílusidézetek mindegyikének valójában dramatikus szerepe van, amely túlmutat a bibliai történet fonalán. A „Weihnachtsoratorium” egésze karácsonyi szokások mozzanatain keresztül, de Liszt saját értelmezésében mutatja be Krisztus születésének történetét.

\* A tanulmány a *Zenén innen és túl* 3. című zenetudományi konferencián az ELTE Bölcsészettudományi Karán 2010. június 10-én elhangzott előadás kibővített változata. Köszönöm témavezető tanárom, Tari Lujza, valamint Kaczmarczyk Adrienne és Vikárius László segítségét.

1 „Comme autrefois, et plus même, la musique doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU; aller de l'un à l'autre, améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu. Or, pour cela faire, la création d'une *musique nouvelle* est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre (nom) nous appellons *humanitaire*, résumera dans de colossales proportions le THÉÂTRE et L'ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempêteuse et calme, sereine et tendre.” Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, Band I.: *Frühe Schriften*. Szerk. Rainer Kleinertz, Wiesbaden–Leipzig–Paris: Breitkopf & Härtel, 2000, 58.; a fordítás Domokos Zsuzsanna munkája: *A római 19. századi Palestrina-recepció hatása Liszt művészetére*. Doktori disszertáció, Budapest: LFZE, 2009, 27.

2 A *Christus* három része: „Weihnachtsoratorium”, „Nach Epiphania”, „Passion und Auferstehung”.

3 A „Weihnachtsoratorium” tételei: Einleitung (Bevezetés), Pastorale und Verkündigung des Engels (Pásztorál és Annuntiatio), Stabat Mater speciosa, Hirtenspiel an der Krippe (Pásztorjáték a jászolnál), Die heiligen drei Könige (A háromkirályok).

A zampognarók és pifferarók, azaz olasz dudán és népi oboán játszó pásztorok zenéjének emlékét már a Liszt-kortárs életrajzíró, Lina Ramann felfedezte az oratórium „Hirtenspiel an der Krippe” című hangszeres tételében.<sup>4</sup> A karácsony és más nagyobb ünnepek – szeplőtelen fogantatás, vízkereszt – előtti időszakban a környező hegyekből pásztorok vonultak Rómába és Nápolyba, és a nyilvános tereken, Mária-szobrok, szentképek előtt az alkalomhoz illő népzenei játszottak. A karácsonyi éjféli mise az ő bevonulásukkal és játékuikkal kezdődött. Alakjuk jelentőségét jól érzékelteti Louis Spohr: úgy ír zenéjükről, mint a római advent zenetilalmának teljes csendjében megszólaló egyetlen muzsikáról.<sup>5</sup> Ramann könyvét Liszt olvasta és elfogadta,<sup>6</sup> de valójában nem tudhatjuk, kiterjedt-e figyelme Ramann e megjegyzésére. Mégis nehéz elképzelni, hogy a Rómában éveket eltöltő zeneszerző ne hallotta volna a zampogna- és piffero-zenét, vagy legalábbis ne tudott volna róla. Hiszen mind a fogalom, mind pedig maga a zene közismert volt Liszt korában. Utazók leírásai mellett a zeneszerzők közül Spohron kívül Hector Berlioz és Otto Nicolai is beszámolt pifferarókról, családjának Rómából írt levelében Fanny Mendelssohn szintén említi őket,<sup>7</sup> számos festő pedig képeken örökítette meg alakjukat.<sup>8</sup> A 19. században egyre ismertebbé és divatosabbá váltak, olyannyira, hogy német és francia területen is rendszeresen felbukkantak.<sup>9</sup> A *Christus* említett tételének idézetei pedig a pifferarók legismertebb dallamai között vannak: nemcsak a korabeli népzenei lejegyzések között talált szinte pontosan azonosat Friedrich Lippmann,<sup>10</sup> hanem még a 20. századi népzeneben is hallhatók hasonló dallamok.

A hangszeres nyitótétel „Pastorale” feliratú szakasza ennél rejtettebben hordozza magában a zampogna és piffero zenéjének emlékét. A kutatók nem keresték a „Pastorale” rész második felét alkotó, a 233. ütemtől egészen a tételzáró 353. ütemig tartó nagyobb terjedelmű epizód forrását (1. kotta). Pedig a részlet szerkezete, basszusmotívuma, bizonyos dallami elemei és a zampogna–piffero kettősét utánzó felrakás az olasz népzene már említett karácsonyi szokásának egy másik zenei típusát idézik fel. Ez az idézet ad kulcsot a „Weihnachtsoratorium” olasz kontextusának és ezen alapuló drámai felépítésének megfigyeléséhez.

4 „...das sprechen die naturalistischen volkstümlichen Weisen der Pifferari, welche Liszt sinnig dieser Nummer einwob, deutlich aus.” Lina Ramann: *Franz Liszt's Oratorium Christus: Eine Studie als Beitrag zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben*. Leipzig: Schubert, 1874, 93.

5 Louis Spohr's *Selbstbiographie*. Bd.1. Kassel: Wigand, 1860, 317.

6 Pl. Liszt levele Hermann Dimmlernek, 1881. január 27. Ebben elsősorban Ramann könyvét („Ramann's treffliche brochüre”, azaz Ramann pompás brosját) ajánlja a *Christussal* kapcsolatban. In: Klára Hamburger: „Unpublished Liszt Letters in Munich”. *Journal of American Liszt Society*, 29. (1991), 1., 20.

7 A dokumentumokról részletesen ld. Friedrich Lippmann: „Berlioz, Gounod, Spohr, Nicolai, Landsberg, Liszt und die pifferari”. In: „*Vanitatis fuga, aeternitatis amor.*” *Analecta Musicologica* 36. Közr. Sabine Ehrmann-Herfort–Markus Engelhardt. Laaber: Laaber-Verlag, 2005, 489–558.

8 Hans Geller: *I Pifferari. Musizierende Hirten in Rom*. Leipzig: Seemann, 1954.

9 Geller: i. m. 14. – Ismertségükre Friedrich Lippmann Jacques Fromental Halévy *Guido et Ginevra* című operájának pifferozene-idézetét hozza példának. Lippmann: i. m. 513.

10 A nagyfokú egyezés alapján Lippmann feltételezi, hogy a zeneszerző mindkét téma alapjául annak a Ludwig Landsbergnek a kiadványát használta fel, akinek neves szalonjában Liszt maga is járt. A kiadás a valószínűleg 1845 körül megjelent *Novena cantata dai Pifferari*. Lippmann: i. m. 530.

Fl.

Ob.

Cl. ingl.

Cl. (Sib)

Fg.

*f*

*p* *tranquillo*

*f*

*p* *il 2. un poco marc.*

The first system of the musical score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Clarinet (Cl. ingl.), Soprano Clarinet (Cl. (Sib)), and Bassoon (Fg.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The Flute and Oboe parts are mostly rests. The English Clarinet part starts with a forte (*f*) dynamic and a long note. The Soprano Clarinet and Bassoon parts start with a forte (*f*) dynamic and a rhythmic pattern. The Oboe part enters in the third measure with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The Bassoon part enters in the third measure with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The tempo/mood is marked *tranquillo* and *il 2. un poco marc.*

The second system of the musical score continues the instrumentation. The Flute and Oboe parts are mostly rests. The English Clarinet part continues with a melodic line. The Soprano Clarinet and Bassoon parts continue with a rhythmic pattern. The Oboe part continues with a melodic line. The Bassoon part continues with a melodic line. The tempo/mood is marked *p dolce*.

The third system of the musical score continues the instrumentation. The Flute and Oboe parts are mostly rests. The English Clarinet part continues with a melodic line. The Soprano Clarinet and Bassoon parts continue with a rhythmic pattern. The Oboe part continues with a melodic line. The Bassoon part continues with a melodic line.

## 1. A Christus nyitótételének népzenei idézete

Az „Einleitung” és egyben a teljes „Weihnachtsoratorium” mottója az adventi Introitus „Rorate coeli” szövegkezdetű gregorián dallama. Ezt fűzi tovább a nyitótétel második része, a „Pastorale” is. A „Pastorale” egészének karakterét a dallam megszólalási módja: a kíséret, a hangszín, a modus, a ritmika és a szerkezet adja meg. Az orgonapont, a 12/8-os metrum és az olaszos dallamosság révén a barokk oratóriumok, koncertók pasztoráljainak stilizáltan népies, áhítatossá formált hangvételével is összekapcsolhatjuk, hiszen ezek elsősorban Bach, Händel és Corelli művei révén valóban ismertek voltak a romantika korában.<sup>11</sup> Más szempontból azonban Liszt eltér tőlük. A tárgyalt szakasz egy részét sajátos módon kizárólag fafúvokkal játszatja, s világosan különválasztja a zampognát és a pifferót realisztikusan utánzó szólamokat. A gregorián dallamot népzenei hatást mutatóan rövid lélegzetű, kétütemnyi dallamrészekbe rendezi. Továbbfejlesztésében leszállított hetedik és emelt negyedik fokot használó hangsort és mixolides fordulatokat használ fel, amelyek általában is jellemzők a különböző népek dudazenéjére, de különösen élő hagyományt képviselnek az olaszoknál. Az orgonapont alsó előkéi a dudára jellemző „nyekkenő” hatást elevenítik fel. A klarinét előkeszerű ugrásai (2. kotta) megelőlegezik a negyedik tételt bevezető svájci *ranz des vaches* vagy *Kuhreihen*<sup>12</sup> elnevezésű pásztorszignál-motivikát,<sup>13</sup> de éppúgy emlékeztetnek a dudajáték jellegzetes előketípusára is.<sup>14</sup> A Pastorale allegro tempója sem követi a barokk (largo) hagyományt. Hangzása összességében közvetlenebbül utal népzenei mintájára, mint elődei. A karácsonyi áhítat a zeneszerző számára több népies elem felhasználását engedi meg anélkül, hogy a zene komikussá vagy a népzenére támaszkodó rész szigetszerűvé válna. Mindez hangzó népzenei élmény hatására vall, amelynek Liszt a zenei lényegét ragadta meg.

A népies „Pastorale” egészen belül is kiemelkedik a második rész nagyszabású, konkrét népzenei idézete. A szakasz hossza több mint száz ütem még akkor is, ha leszámítjuk a 277–292. ütemben beékelt, az oratórium más tételeiben a „Halleluja” szóhoz kapcsolódva többször feltűnő témát.<sup>15</sup> Az epizód összetartó alapja egy együtemnyi, négyhangnyi basszusmotívum, amely a záró ütemek kivételével

11 Néhány 19. századi karácsonyi mű fel is idézi elődei jellegzetes hangvételét. Mendelssohn *Paulusban* a pasztorálok hangvételének felidézését a szándékos archaizálás indokolhatja. Saint-Saëns *Karácsonyi oratóriumában* az első tétel címében és stílusában is Bachra utalva, stilizáltan idézi fel a barokk pasztorált, Berlioz *Krisztus gyermekkorára* című oratóriuma pedig a „Pásztorok búcsúja” tételben üt meg szintén stilizált, olaszos pasztorális hangot. Liszt Saint-Saëns és Berlioz művét egyaránt ismerte.

12 A svájci pásztorok énekelt, vagy alpesi kürtön játszott állatterelő dallamai. Jellemzőik a kötetlenség, a szabad tempó és az improvizatív karakter. A *ranz des vaches*t több 18-19. századi szerző említi, és közül hozzá dallampéldát (pl. Rousseau), a romantikus zeneszerzők pedig előszeretettel idézték fel a dallamokat: Grétry *Tell Vilmosa* és Beethoven VI. szimfóniája után többek között Rossini, Berlioz, Liszt, Schumann és Meyerbeer is beemelte őket egy-egy pasztorális vagy svájci vonatkozású művébe.

13 Cornelia Knotik: *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus*. Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, 1982, 51.

14 Ez az előketípus Bartók dudát utánzó műveiben is gyakran visszaköszön, pl. *Szonatina I. „Dudások”*. A 19. századi olasz dudazenei ihletésű művek közül pedig Rossini az *Échantillon du Chant de Noël à l'italienne* című olasz karácsonyi zenét felidéző zongoraművében szintén ilyen fordulatokkal színezi a dudautánzó részt, pl. 90–97. ütem.

15 Knotik: i. m. 64.

Fl. 1

Ob. 1

Cl. ing.

Cl. (Sib.) 1

Cor. (Sol.) 1

*p* *un poco marc.*

*mf*

*p*

*p*

*più dolce*

*p*

*più p*

2. kotta. Liszt: Christus, I/1. „Einleitung” – „Pastorale”, 251–255. ütem

folyamatosan és változatlanul, de a modulációkat követve ismétlődik. Hangsúlyos, először előkékel is alátámasztott kvint-organapontjával egyértelműen dudát utánoz, s maga a motívumismételgetés is általában jellemző a duda repertoárjára. A basszus fölött dallampárokat hallunk, amelyeket egy kétütemes motívum és hangról hangra történő vagy variált ismétlése alkot. Ezek a dallampárok nyitott (domináns funkciójú) végződésükkel egymásba kapcsolódva variációk hatását keltő folyamatos láncolatot adnak ki. Liszt ezekkel a jellegzetességekkel valójában egy olasz népi karácsonyi hangszeres darabokban, karácsonyhoz is kapcsolódó táncjátékokban és karácsonyi énekekben egyaránt élő népzenei típust idéz, amely a „Weihnachtsoratorium” egészében sajátos szerepet kap.

## 2. A népzenei idézet forrásai, műzenei párhuzamai

A nyitótétel népzenei idézetéhez hasonló, tonikai és domináns funkciójú ütemeket váltogató, motívumismételgető zenei anyagok gyakoriak az olasz népzeneben. Különösen jellemzők a dudán előadott karácsonyi pasztorálokra, illetve tarantellákra, furlanákra, saltarellókra – tehát nem kifejezetten a karácsonyhoz kötődő, gyors táncokra – és más, nem az ünnephez kapcsolódó hangszeres darabokra is. Ezek, a Liszt-részlettel megegyezően, gyakran épülnek a D–D–T–T funkciórendet



követő négy basszushangra.<sup>16</sup> A publikált olasz népzenei hangfelvételek között Dél-Itália különböző területeiről, Róma, Nápoly térségéből, délebbre Calabriából és a Rómától keletre fekvő Abruzzo tartományból egyaránt találunk ilyen darabokat. Az, hogy gyors táncok is vannak köztük, nem meglepő, hiszen ezek a táncok, a hangszerjátékos virtuozitását bizonyítandó, gyakran a karácsonyi pasztorálokkal is összekapcsolódtak.<sup>17</sup> Így történik a „Tarantella e pastorale”-ban is, amelynek vázlatos lejegyzését példaként bemutatom (3. kotta).<sup>18</sup> Az 1979-ben Calabriában gyűjtött tételben nagyrészt a *Christusban* is megjelenő négyhangnyi basszus egy változata szól. A kvart hang azonban ezúttal emelt, ami nem ritka a régi olasz népzeneiben: egyazon dallam természetes és emelt negyedik fokkal egyaránt megszólalhat.<sup>19</sup>

Hasonló népi dallamok elsősorban a *Christus*-epizód szerkezetéhez szolgálhattak mintául. Emellett a dallam egyes jellemző mozzanataira is találunk párhuzamokat olasz népzenei tételekben (4a–c kotta).

A 20. században gyűjtött olasz népzenei példák alapvető sajátosságai közősek a Liszt-részletével. Ezért elsődlegesen maga a népzene tekinthető a „Pastorale” mintájának, még ha nem is bizonyítható, hogy Liszt ismerte ezt a zenei típust. Az élő népzene kívülről írott népzenei lejegyzések is lehetséges forrásnak tekinthetők. Berlioz megemlíti emlékirataiban, hogy a pifferarók legtipikusabb dallama – nem a gyors, ütempáros típus, hanem az ezzel váltakozó lassabb rész – több nápolyi kiadványban is szerepel.<sup>20</sup> Ezek tehát közismertek lehetnek, Liszt pedig komponálás közben többször folyamodott feljegyzésekhez.<sup>21</sup> Leegyszerűsítő írott forrás be-

16 Például a következő felvételek, illetve egyes részleteik: Roberto Leydi: *Italia vol. 1: I balli, gli strumenti, i canti religiosi*. Albatros, 1969, A/5., 7.; Febo Guizzi–Roberto Leydi: *Zampogna Italia 1*. Albatros, 1980, A/2., 3., 7., B/1., 2., 4., 5., 6.; Roberto Leydi–Febo Guizzi: *Strumenti musicali popolari italiani*. Lazio, 1983, 3., 5., 39., 41., 47., 57., 58.

17 Például: „Novena di natale e tarantella”, „Tarantella e pastorale”, *Zampogna Italia 1*. – Berlioz is gyors és lassú részek váltakozásáról ír a pifferaro-zenével kapcsolatban: „Vidám és szívderítő, igen gyakran ismétlődő refrének után lassú, ünnepélyes, teljesen patriarkálisan kenetteljes fohász fejezi be méltóan a naiv szimfóniát.” („Après de gais et réjouissants refrains, fort longtemps répétés, une prière lente, grave, d’une onction toute patriarcale, vient dignement terminer la naïve symphonie.”) Hector Berlioz: *Mémoires*, I. Szerk. Pierre Citron, Paris: Garnier-Flammarion, 1969, 248. Magyar fordítás: *Hector Berlioz emlékiratai*, I. Ford. Faragó László, szerk. Dr. Kóla Margit, Budapest: Zeneműkiadó, 1956, 152.

18 *Zampogna Italia*, 1. B/1., saját lejegyzés.

19 Hasonló motívumismételtető szerkezet más olasz dallamokban burkoltabban jelenik meg. Alberto Favara szicíliai gyűjteményében a karácsonyhoz kötődő hangszeres Pastorálék vagy más megnevezésű dallamok, illetve az énekelt strófák utáni hangszeres közjátékok döntő többségét ugyanaz a néhány motívum alkotja. (Például Favara: *Corpus di musiche popolari Siciliane*. Milano: Ricordi, 1957, 638., 651., 752., 756., 759., 760., 761.) Gyakorik az ezekhez hasonló vokális karácsonyi dallamok is. Lényegében ütempáros zenei anyagok, amelyekben a motívumok, ezzel együtt a dallamok funkciórendje állandó: megegyezik azzal a négyhangnyi basszusmotívumra építhető funkcióssorral, amelyet a Liszt-részletben is hallunk.

20 Berlioz: *Mémoires*, I. 248.

21 Az *Esztergomi miséhez* például levélben kért magyar dallamokat, ismerjük az írott forrást hűen követő verbunkosfeldolgozásait (Papp Géza: „Unbekannte ‘Verbunkos’-Transkriptionen von Ferenc Liszt”. *Studia Musicologica*, 29. [1987], 181–218.); említettem Lippmann bizonyítékát a pontos forrásátvételle Landsbergtől.

$\text{♩} = \text{ca. } 160$

3. kotta. „Tarantella e pastorale” – részlet

4a kotta. Liszt: Christus, IV. „Hirtenspiel an der Krippe”, 63–66. ütem

4b kotta. Liszt: Christus, I. „Einleitung”, 339–341. ütem

4c kotta. „Saltarello”<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Roberto Leydi: *I canti popolari italiani*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1973, 134.

emelésére utalhat a szakasz mereven ismételt basszusmotívuma is. A lejegyzés felhasználásában azonban valamilyen hangzó élményre: vagy más karácsonyi zenét, vagy éppen az elemzett típust játszó zenészek játékának emlékére támaszkodhatott a zeneszerző.

A 20. században gyűjtött karácsonyi népzenei típus egykor virágzó és közismert voltát műzenei párhuzamok is bizonyítják.

Számos olasz barokk billentyűs mű vagy műrészlet alapul hasonló elven, ezek közül példaként Bernardo Pasquini *Pastoraléj*ának első ütemeit mutatom be (5. kotta).<sup>23</sup> Ezeknek a hangzásban egyértelműen dudát utánzó műveknek a fejmotívuma egy bizonyos ismert olasz karácsonyi éneket idéz,<sup>24</sup> amely a folytatásban kötetlenül variálódik. Kísérő basszusmotívuma, ezzel együtt funkciós rendje lényegében állandó, megegyezik a Lisztnél hallható négyhangnyi motívummal, s annak szabadabb népzenei mintáival, de egyszeri vagy kétszeri változatlan elhangzás után dallamilag variálódni kezd. A folytonos ismétlődést egy-egy megtorpanás, váltás szakítja meg néha. A tételek egésze vertikálisan egységes, motívumismételő zenei anyag. A zeneszerzők nem pusztán népies-pasztorális hangvételű karakterdarabot írnak, hanem magát a népzenei parafrázisát sűrűbb letétben, több szólamban, mintegy új variánst hozva létre.<sup>25</sup>



5. kotta. Pasquini: *Pastorale*, 23–32. ütem

23 Ilyen továbbá Girolamo Frescobaldi *Capriccio pastorale* (megjelent 1637-ben) és Giuseppe Aldrovandini *Pastorale* című műve, Domenico Zipoli *Pastoraléja* (megjelent 1716-ban), valamint a vatikáni Chigi-kéziratokban található 17. századi *La piva* című, billentyűs hangszerre írt tétel. A motívumismételő basszusra épített pasztorál-tételek gyakoriságát Jung is említi az MGG „Pastorale” cikkének olasz barokk billentyűs pasztorálokkal foglalkozó alfejezetében. Heinrich Jung: „Pastorale”. In: Ludwig Finscher (közr.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel–Basel–Stuttgart: Bärenreiter–Metzler, 1997, Sachteil: Bd. 7., 1499–1509. hasáb (ide: 1504–05. hasáb).

24 „San Giusep e la Madona...” Leydi: i. m. 65–66.

25 Az egy egész tételén nagy hűséggel végigkövetett népzenei modell ritka példája ez a barokk zenében. A művek talán nem is pusztán zsánerdarabok, hanem a karácsonyi dudajáték utánzásai, a karácsonykor játszott jellegzetes anyag felidézései lehetnek orgonán, hasonlóan a magyar falusi kántorok karácsonyi dudautánzásához – s hasonló funkcióban is szólalhattak meg.



A kevéssé ismert, a Liszt-epizóddal kevesebb hasonlóságot mutató barokk tételek Liszt *Christus*ára gyakorolt hatása vélhetően nem jelentős.<sup>26</sup> Még ha ismerte is a zeneszerző e műveket, zenei mintájuk felfedezéséhez elengedhetetlen a népi forrás élménye. Liszt pedig az oratóriumban különösen hangsúlyozza a népzenei hangzás emlékét. A barokk tételek jelentősége elsősorban az, hogy rávilágítanak a létező és nagyon is élő népzenei gyakorlatra, amelynek ez a motívumismételgető rétege gyakran háttérbe szorul az áhítatos karácsonyi dallamok mellett.

Liszt-korabeli művek bizonyítják, hogy az olasz népzene e típusa közsímt volt a 19. században is. Különösen fontosak ezek a párhuzamok, mivel ugyanúgy mereven ismételtetik a négyhangnyi basszusmotívumot, mint a *Christus* részlete, és ez sem a 20. században ismert népzeneire, sem a barokk művekre nem jellemző. A Berlioznak tulajdonított *Sérénade agreste à la madone sur le thème des pifferari romains* című orgonaműben (6. kotta) a „Quando nascette” kezdetű népszerű karácsonyi ének dallamát feldolgozó lassú részt követi a Liszt pasztoráljához hasonló, a dudajáték tipikus elemeit is felidéző gyors szakasz. Ez a már a barokk művek kapcsán említett, népszerű olasz karácsonyi népdal kezdőmotívumából kiinduló dallampárok füzére, amely először egyszerű oktáv–kvint hangzatokból áll, másodszor pedig a négyhangnyi basszusmotívum ismételtetése felett szólal meg.



6. kotta. Berlioz (?): *Sérénade agreste à la Madone*, 62–66. ütem

A mű kapcsán Lippmann egy datálatlan nápolyi kiadványt mutat példaként, amely ugyanezeket az énekeket tartalmazza, utójátéka pedig a négyhangnyi basszuson alapul.<sup>27</sup> Gounod *Six Morceau Faciles*-jének harmadik darabja, az inkább tarantellaszerű *Les Pifferari* csak a kvint-orgonaponttal kiegészített, folyamatosan ismétlődő négyhangnyi basszusmotívumában rokon a Liszt-részlettel. Elképzelhető, hogy Liszt ismerte akár a Berlioznak tulajdonított darabot, akár a Gounod-tételt. Jelentőséget azonban ezek is akkor kaphattak, ha Liszt felismerte bennük a konkrét népzenei hátteret.

A népzeneben, valamint ennek nyomán a barokk korban és a 19. században is széles körben ismert típust Liszt nemcsak egyértelműen idézi, hanem a „Weihnachtsoratorium” egésze szempontjából lényeges szereppel ruházza fel. Ezt a karácsonyi rész egy további zenei idézetének bemutatását követően, annak lehetséges jelentésével együtt ismertetem.

26 A budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont anyagában nem találtam olyan dokumentumot, amely arra utalt volna, hogy Liszt ismerte valamelyik említett olasz barokk billentyűs művet.

27 Lippmann: i. m. 507. – Mivel nem tüntet fel forrást, nem tekinthető megbízhatónak Geller abruzzói zampognarókat és pifferarókat bemutató ismert könyvének énekhangokra és zongorára átírt dallamközlése, amely a „Quando nascette” mögé ugyancsak a „San Giusep e la Madona...” fejmotívummal kezdődő, a négyhangnyi basszusmotívum ismételtetésére épülő hangszeres szakaszt helyezi. Geller: i. m. 62–63.

### 3. Tannhäuser-emlék a negyedik tételben

A nyitótétel olasz népzenei ihletésű epizódja mellett a „Hirtenspiel an der Krippe” című negyedik tételben is találunk eddig nem azonosított stílusidézetet. A tétel említett olasz népzenei eredetű részlete és a Zarándokévek „Svájc” kötetében is többször felhasznált *ranz des vaches*ra emlékeztető tételkezdő dallam mellett a kutatók figyelmét elkerülte egy Wagner-utalás. Az alpesi és olasz dallamokat, majd egy korált követő „Pastorale” rész a *Tannhäuser* I. felvonásának 3. jelenetét idézi (7. kotta), amelyben egy pásztorfiú sípszava felelget a Rómába induló zarándokok énekére. Az opera e részletét Liszt zongorára is átírta.

Hogy a *Christus e „Pastorale”*-ja nem a mű más részeiben egyértelműen olasz dudát vagy alpesi kürtöt idéző, közvetlenül népzenei ihletésű pasztorál, azt a zeneszerző a hangszerezésben is jelzi. A hangszerek szerepe a többi részhez képest

Fl.

Cl. in A

Vle.

I. Sola

*mf un poco marcato*

*p sempre dolce*

*p sempre dolce*

7. kotta. Liszt: Christus, IV. „Hirtenspiel an der Krippe” – „Pastorale”, 246–253. ütem

felcserélődik, vagy legalábbis elhomályosul. Az addig a népi hangszereket utánzó fafúvós-kar az előzőleg már hallott korál szólal meg; a fúvós-kar tehát itt inkább az orgona hangzását imitálja. A korál sorait a brácsa egy-egy szólója egészíti ki, s ezek a szólók kevésbé utalnak egy bizonyos népzenei rétegre. Improvizatív jellegük az alpesi dallamokat idézi, és emelt kvartjuk, leszállított szeptimjük is beleillik a csak természetes felhangokat megszólaltató fakürt hangzásvilágába. Még az egyébként az olasz népzeneire különösen jellemző 12/8-os ritmus sem zárja ki a *ranz des vaches*ra a lehetséges zenei minták közül. Ugyanakkor e szólók hangterjedelme már túlmutat a népi hangszer keretein, s a ritmikájuk is kevésbé egyezik a *ranz des vaches* vagy más néven *Kuhreihen* egyik legfőbb jellegzetességével, a kötetlen megszólalással. Mindebben feltűnően különböznek a tétel elején megszólaló ütemektől, amelyek sokkal hívebben jelenítik meg az alpesi kürt tipikus dallamos-

ságát, ritmikai szabadságát, hangszerszerű előkéit. Más a szerepük is: Liszt nem a népzeneire, hanem a *Tannhäuser* említett részletére, a pásztorfiú sípszavának és a zarándokok kórusának váltakozására emlékeztet a „Pastorale” rész koráljának és inkább stilizáltan, mint népiesen svájci hangzású brácsaszólójának felelgetésével. A vallásos és a népies-pásztorális hangvételnek a teljes „Weihnachtsoratorium”-ot végigkísérő összekapcsolódása ugyanúgy fejeződik ki a korál és a pasztorális szólok egymás fölé helyezésében, ahogyan ez a *Tannhäuser* említett szakaszában a szereplők révén megszemélyesítve is jelen van.

#### 4. Zarándoklat a jászolhoz – a zenei idézetek szerepe a „Weihnachtsoratorium”-ban

A *Krisztus-oratórium* nyitótételében az olasz népzenei pasztorál felfedezése az előadói praxis szempontjából is elgondolkodtató lehet. A motívumismételgető baszszusra épülő szakasz háttérében álló népi dudajáték, sőt tarantellatípus ellentmondhat a túlságosan idilli, áhítatos hangvételnek. A legérdekesebb kérdés mégis a népzenei és műzenei idézetek lehetséges jelentése és szerepe a mű egészében.

Egyrészt, a zampognarók és pifferarók felidézése a nyitótételben eleve más tartalommal telítődik, mint a „Hirtenspiel an der Krippe” című negyedik tételben. A nyitótételben az évek óta Rómában élő és a katolikus egyházzene megújításában aktív szerepet vállalni kívánó Liszt abbé az egész oratórium katolikus identitását határozza meg. Ezért idéz fel két par excellence római katolikus egyházzenei korszakot, a gregoriánt és a Palestrina-stílust. Ebben a kontextusban érthető, hogy emellett miért az olasz népi vallásosság zenéjét, és miért nem az életművében, például a *Zarándokévek*ben megszokottabb svájci népzeneét használja fel. A *Zarándokévek* „Svájc” kötetének pasztoráljairól az egyén személyesen megélt hitére asszociálhatunk a címadó Svájc protestáns volta, illetve a *ranz des vaches* szabadabb, improvizatív, szólisztikus jellege miatt. Ráadásul a vallásosság a *Zarándokévek*ben nem közismert dallam vagy stílus révén, hanem az úgynevezett „kereszt-motívum” kifejezetten liszti, tehát egyéni jelképével jelenik meg,<sup>28</sup> a sorozatba tervezett jelvénytársa közösségi ének (a 42. zsoltár) pedig végül kimarad a kötetből.<sup>29</sup> A főhőshöz kötődik, annak személyes természetélményét fejezi ki a *ranz des vaches* a kor más zeneszerzőinek műveiben, a *Fantasztiкус szimfóniában* és a

28 Ez persze nem jelenti azt, hogy az úgynevezett kereszt-motívum ne válhatna például a *Hunnenschlacht*-ban a kereszténység jelvénytársa szimbólumává. Maga a kereszt-motívum egyébként a római katolikus liturgia nagypénteki körmeneti himnuszának refrénjéből származtatott motívum (s,-l,-d-r), amelyet Liszt több művében (pl. *Hunnenschlacht*, *Eglogue*, *h-moll szonáta*) a kereszténység zenei szimbólumaként, illetve egyszerűen vissza-visszatérő motívumaként használt.

29 Ramann hasonló értelmű célzást tesz részben Franz Brendel zenetörténeti könyvére hivatkozva, amelyben a szerző az egyes országok katolikus vagy protestáns volta alapján értelmezi azok zenéjét, zenei fejlődését. Szerinte az első tétel pasztorálja római, katolikus zenének, míg a negyedik tételé germánnak, protestánsnak mondható. Bár Ramann ezt kissé homályos módon, szerkezeti elemekből, képzőművészeti alkotások asszociációiból vezeti le, hasonló következtetésre juthatunk, ha felismerjük az epizódok népzenei párhuzamait. Ramann: i. m. 36–42. és 92–93.

Trisztánban is. A *Christus* olasz népzenei idézetének jelentése éppen ellentétes. Liszt ezzel egy jellegzetesen katolikus, Rómához is szorosan kötődő, közösségi, és népszokásként szertartásos – ráadásul karácsonyi – zenét emel be a műbe. Így a nyitótételbe integrálva mélyebb értelmet nyer a bevezető hangszeres pásztorálja, amely eredetileg a betlehemi mezőn játszódnó második tétel logikus kezdete volt.<sup>30</sup> Már nem csak a betlehemi pásztorokat idézi fel, előlegezve az attacca következő tételt. A népzenei ihletésű részlet által Liszt a katolikus egyház műzenei stílusidézetekkel képviselt „művelt” közösségét a népi katolicizmussal, a népi vallásossággal egészíti ki. Másrészt az epizód e szimbolikus tartalma mellett a régi, Európaszerte elterjedt karácsonyi szokások segítségével annak dramatikus jelentésrétét is felfedezhetjük. Karácsonykor a pásztorok mindig is fontos szerepet kaptak, akár magán a misén: a népet megihlette a hozzá közel álló bibliai pásztorok alakja. Ebbe a tradícióba illeszkednek az elsősorban a német kultúrkörben elterjedt pásztormisék is. Az olasz nép körében különösen sokáig élő hagyomány, hogy a karácsony első miséjére, az éjféli misére a környékbeli pásztorok dudaszóval vonulnak be. Általános szokás az is, hogy az éjféli mise sötétben kezdődik, s a Gloria örömhírére kap fényt. A születést hírül adó pap gyakran a gyermek Jézust jelképező bábút mutat be, majd helyez el a templomban felállított jászolban. A szokások központi eleme a karácsonyfa-állítás elterjedéséig a templomokban, köztereken és a családokban felállított jászol, a betlehemi életkép volt, amelynek jelentősége az olaszoknál különösen is megmaradt. A betlehemeket az éjféli mise végeztével a közösség akár együtt is végiglátogatta.

A „Weihnachtsoratorium” korabeli hallgatója óhatatlanul ezekre a tradíciókra asszociálhatott, s a mű révén a bibliai történet mellett saját karácsonyait is újraélte. A „Weihnachtsoratorium”-ból ezek ismeretében egy egységes cselekményt is ki-hallhatunk. A mű misztériumjáték-jellegére hívják fel a figyelmet a stilizált tételcímek is: „Pastorale” és „Hirtenspiel an der Krippe”, azaz „pásztorjáték”, egy, a német nyelvben a karácsonyi dramatikus játékra vonatkozó szóval. A „Die heiligen drei Könige” tétel is műfajra utaló „Marsch” alcímet kapott. Az „Einleitung” adventi dallama, lassan kibontakozó zenéje nemcsak az adventet, hanem az éjféli mise előtt gyakran sötétben végzett, az örömhírré váró ájtatosságot is megjeleníti. Nagyszabású olasz népzenei idézete – legalábbis az azt értők számára – azt a jelenetet láttathatta, amikor az olasz pásztorok a zampognán és pifferón játszva bevonulnak a karácsonyi éjféli misére, ezúttal egy gregorián elemekre alapozott, neo-Palestrina stílusú zenei építménybe. A pásztorok az oltár elé érkezve átlényegülnek, a karácsonyi történet (vagy más síkon a karácsonyi misztériumjáték) betlehemi pásztoráivá válnak, akiknek az attacca második tétel („Verkündigung des Engels”) anyaga *in medias res* megjelenik. Az éjféli mise lényegi eleme, az örömhír Lisztnél is kiemelkedő jelentőséggel bír: a bibliai történethez szorosabban kapcsolódó tételek közül ez

30 Liszt a British Museum ms. Add. 34182 alatt található autográf kézírata szerint először nem választotta szét a két tételt. A mű első kiadásában pedig (1872, Schubert) Liszt a „II.” jelzést a mai I. tétel „Pastorale” szakasza fölé írta. (Paul Allen Munson: *The oratorios of Liszt*. Ann Arbor: UMI, 1996, 89–90.) Az 1873-ban megjelent Kahnt-kiadás már a mai tételbeosztást mutatja.

az egyetlen vokális-szöveges tétel. A karácsonyi mise tartalmát ez a tétel képviseli, hiszen szövege részben az eredeti bibliai kontextusába visszahelyezett Gloria és a szintén misetétel – az adventi böjt után karácsonykor újból felhangzó – Alleluja. Az angyalok kara után visszazökkenünk a valóságba. Ahogyan a barokk passiók gyülekezete korállal reagál a látottakra, úgy a katolikus hívek is saját énekükkel, pusztá orgonakísérettel, a nem liturgikus „Stabat mater speciosá”-val fejezik ki áhítatukat, míg a történetbeli pásztorok a betlehemi mezőről a jászolhoz érnek. E ponton a hívek már a templomban felállított jászolra tekintenek, s Máriáról énekelnek, aki némán, mintegy a templomi betlehem figurájaként része a jelenetnek. Mintha a misét záró, a gyülekezet énekével kísért processzió tanúja lennénk, amely során a pap a jászolba helyezi a gyermek Jézust jelképező bábút, vagy – ha ez már a mise elején megtörtént – gyakran újra felmutatva körbeviszi azt. Vagy akár a „római Betlehemben”, a pápai éjféli mise templomában, a betlehemi jászol darabjait őrző Santa Maria Maggiore templomban a mise végén tartott körmenetre is gondolhatunk, amelyen a gyülekezet énekszavára körbeviszik a jászolereklét.

Itt ér véget az éjféli mise menetét idéző rész. Míg a „Weihnachtsoratorium” eddigi tételei szinte filmszerűen követték a szertartás eseményeit, az ezután következő tételek zenei tartalma alig fejezhető ki vizuálisan. Az utolsó két tétel – „Hirtenspiel an der Krippe” és „Die heiligen drei Könige” – központjában álló jászol nemcsak a bibliai történet kelléke, hanem Liszt saját készítésű betlehemének is, amit a gyülekezet megtekint. Liszt jászla körül a szent családon kívül olasz és svájci pásztorokat, a wartburgi pásztorfiút s vele a Wagner által is Rómába indított zarándokokat, illetve a legmesszebből érkező, magyarnak ábrázolt háromkirályok figuráit láthatjuk. Liszt betleheme nem állókép, a jászolhoz folyamatosan gyűlnek az említett alakok. A nyitótétel bevonuló pásztorainak, a „Stabat mater speciosa” körmenetének és a jászolhoz érkező zarándokoknak köszönhetően a *Krisztus-oratórium* első, karácsonyi része vonulások állandó folyamata. A magyarnak ábrázolt háromkirályok kapcsán Liszt Rubens festményének flamand napkeleti bölcseire hivatkozik,<sup>31</sup> de az olasz betlehemek korabeli olasz tájakat utánzó háttérét, gyakran kortárs öltözékeit, aktuálpolitikai figuráit ismerve sem lepődünk meg a zeneszerző stílusidézet-jelmezekben öltöztetett 19. századi alakjain.

A kérdés, hogy Liszt a karácsonyi történet melyik szereplőjében ábrázolhatta saját magát, már szinte az oratórium születésétől kezdve foglalkoztatta a kutatókat. Vajon a verbunkossal érkező magyar napkeleti bölcsek között keressük alakját?<sup>32</sup> Vagy ahogyan ő maga szerényen kijelentette, valamelyik pásztor lenne?<sup>33</sup> Az általa felállított betlehemben mindegyik figura alkotója keze nyomát viseli; valójában

31 „Indessen hat Rubens auf seinem Bilde Flamänder gezeichnet, also kann auch ich einem meiner Magier einen gewichsten Schnurrbart geben.” August Göllerich: *Franz Liszt*. Berlin: Marquardt, 1908, 157.

32 Eugen Segnitz: *Franz Liszt's Kirchenmusik*. Langensalza: Beyer, 1911, 12.

33 Például „...je resterais en meilleure compagnie avec les 'bergers' qui ont écouté la voix de l'Ange annonçant la paix aux hommes de bonne volonté...”. – *Franz Liszt's Briefe*, 6.: *Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Közr. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, 322.



mindegyik alak kicsit Liszt-arcú. A zeneszerző önéletrajzi jellegű *Zarándokévek* sorozatának tervében szereplő nemzeteket – olaszokat, svájciakat, németeket és magyarokat – vonultatja fel a jászolnál.<sup>34</sup> Az *Utazó naplójának* és a *Zarándokéveknek* a jászolhoz elsőként, egyedül érkező vándorát idézi meg a negyedik tételt nyitó személyes hangú svájci klarinétszóló. Magát Lisztet sejtethetjük a kórus koráljából mindig kilépő, Wagner tervezte kortárs kosztümben színpadra lépő pástorfiú alakjában is. Magyarsága révén a háromkirályok között, saját kijelentése alapján pedig akár az olasz katolikus pástorzenészek sorában is kereshetjük a komponistát. De a jászol készítője nemcsak a jelenet szereplőivel azonosulhatott. Az alkotó Liszt annak az Assisi Szent Ferencnek a nyomába lép, aki a hagyomány szerint elsőként rendezett be betlehemet a grecciói barlangban. Szent Ferenc egy jászol, állatok és élő szereplők mellett kezdte meg karácsonyi miséjét, hogy Krisztus születését felelevenítve méltó módon ünnepelje a karácsonyt. Így emelkedett később a jászol az olasz, majd az európai szokások központi elemévé. Jutalmul Szent Ferenc azt kapta, amit Liszt maga is céljául tűzött ki *A jövő egyházi zenéjében*. A legenda szerint a jászolba fektetett bábu a résztvevők szeme láttára változott át az élő Krisztussá, jelezve ezzel, hogy Ferenc igyekezete sikerrel járt: a szeretetével átfűtött szertartás nyomán a gyermek Jézus a hallgatósága számára is eleven valósággá vált.

A korabeli szokások felidézésén Liszt egyúttal túl is mutat, megvalósítva *A jövő zenéjében* említett „kolosszális arányokat”. Hiszen az éjféli misére összegyűlt közösség, azaz a születés hírére váró kiválasztott nép Lisztnél a stílusidézetek révén a római katolikus egyház egésze, amely az egyházzeneben kifejezhető kezdetektől, vagyis a gregoriántól Palestrina korán át a liszti jelenig tartó adventben várja Krisztus megtestesülését. Majd az örömhírt másokkal megosztva fogadja be a hozzá csatlakozó népeket: svájciakkal és németekkel képviselt protestánsokat, magyar ruhába öltözött pogányokat egyaránt. Időben és térben hatalmassá nő a jászolhoz érkező zarándokok tömege, s ez a tömeg várja a „Weihnachtsoratorium”-ot záró két, pusztán hangszeres tétel csendjében a felnőtt Jézus megszólalását, a „Nach epiphania” részt közvetlenül Jézus beszédével nyitó „Nyolc boldogmondást”. Liszt így a *Christus* nagyobb részei között is átívelő dramaturgiával jeleníti meg Máté evangélista szavait: „Amikor meglátta a sokaságot, felment a hegyre, és miután leült, odamentek hozzá tanítványai. Ő pedig megszólalt, és így tanította őket: Boldogok a lelki szegények...”<sup>35</sup>

34 A „Deutschland-év” felvázolt tételtervéhez ld. Rena Charmin-Mueller: „Liszt’s Catalogues and Inventories of His Works”. *Studia Musicologica*, 34. (1992) 235.; és Bozó Péter: „Was ist des Deutschen Vaterland? Liszt német *Zarándokévek*ének terve”. *Magyar Zene* 43. (2005), 3., 281–300. – A magyar kötet pusztán címként jelenik meg a *Zarándokévek*ben: „Années de pèlerinage, Hongrie”. Publikálva: Bozó Péter: „Supplément a *Zarándokévek* második kötetéhez”. *Magyar Zene* 44. (2006), 2., 177–214.; értelmezéséhez ld. Kaczmarczyk Adrienne: „Magyar Háromkirályok”. *Magyar Zene* 44. (2006), 4., 387–414., ide: 407–408.

35 Mt. 5,1–3.



---

## ABSTRACT

---

KATA RISKÓ

### ZAMPOGNARI, PIFFERARI AND OTHER PILGRIMS IN LISZT'S *CHRISTUS*

---

A musical quotation newly identified in Liszt's *Christus* fills a significant part in the work. The large episode of the Pastoral of *Einleitung* (mm. 233-353.) refers definitely to an Italian folk musical type known from historical transcriptions, baroque and romantic pieces and Italian folk music collected in the 20<sup>th</sup> century. This quotation allows us to interpret the *Weihnachtsoratorium* as a paraphrase of Christmas customs. By it Liszt evokes the figure of Italian shepherds playing the *zampogna* and *piffero* (bagpipe and pipe), who march into the church at the beginning of midnight Mass. The Mass is represented by the movement "Pastorale und Verkündigung des Engels" quoting the Gloria and Alleluja, which are characteristic parts of Christmas Mass because of their absence from the Masses of Advent. The chorale-like non-liturgical "Stabat mater speciosa" may refer to the procession at the end of Mass, when a puppet representing the Child or a relic of the Bethlehem crib is taken round in the church. In the fourth and fifth movements Liszt makes an own crib, a Bethlehem scene consisting of contemporary figures according to the custom which is especially popular in Italy. By using well-known folk musical quotations, Swiss and Italian shepherds and Hungarian kings are evoked, and by a newly identified *Tannhäuser*-quotation also Wagnerian shepherds and pilgrims. Either of them can represent the composer. As a creator Liszt's ideal was St. Francis of Assisi who set up the first crib to celebrate the Christmas Mass with it. According to legend the puppet placed in the manger changed into living Christ before St Francis's very eyes. In one of his writings Liszt also said his aim was to animate Christ for his listeners. Liszt also broadens Italian customs to become grandiose. The participants in the Mass are Catholics from all ages from the Gregorian and Palestrinian era to Liszt's time, augmented by folk Catholicism. Swiss and German Protestants and Hungarian pagans also arriving at the manger. Finally, they will all constitute the crowd listening to the words of Jesus heard at the beginning of the part "Nach Epiphania".

---

**Kata Riskó** (1985) studied musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. She graduated in 2008, her dissertation focussing on *Bagpipe-Episodes in Classical Music and their Folk Music Relations*. In 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of the instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian speech area. She is an assistant lecturer in folk music theory at the Liszt Ferenc Academy of Music and a writer of music criticism.